

Sinne der Musik der 50er und 60er Jahre die Musik der 70er Jahre eigentlich nicht; es gibt sie so wenig, wie es eine Musik der 1810er oder der 1820er Jahre gegeben hat. Auch das dürfte ein Stück Hoffnung bedeuten.

Wolfgang Ruf

## Zur Situation des Musiktheaters

„Der Gattung Oper ist nur ‚beizukommen‘ durch Oper. Es gibt da archetypische Konstellationen . . . Musik muß dabei die Balance finden zwischen Verdopplung und Ergänzung . . . Ich glaube, daß Verdi für die moderne Oper wichtiger ist als Wagner . . . Nie ist dargestelltes menschliches Fühlen und Handeln ergreifender, als in der notwendigen Verknappung der musikalischen Dramaturgie und im direkten Kontakt mit dem sicht- und hörbar vor dir handelnden Menschen.“

Bemerkenswert an den vorstehenden Zitaten Wolfgang Rihms, Kernsätze aus einem Interview zur Frage *Warum Oper?*<sup>1</sup>, ist zum einen die Selbstverständlichkeit, mit der die Oper als aktuelle Kompositionsgattung erörtert wird, und zum anderen die Orientierung am Modell der italienischen Gesangsoper des 19. Jahrhunderts. Bedenkt man, daß in den 1950er und 1960er Jahren weder das Musikdrama noch die Gesangsoper ein Thema avantgardistischer Produktion waren, dann mutet dieses Plädoyer für die Oper wie ein Rückfall in Traditionalismus an. Dem Vorwurf der Regression wäre jedoch die These entgegenzustellen, daß hier ein grundsätzlicher Positionswechsel vorliegt, der möglicherweise einen Ausweg aus der prekären Situation des Musiktheaters weist. Letztere kann für die 70er Jahre grob charakterisiert werden als das Nebeneinander von Literaturoper einerseits, die in Fortsetzung der Tradition des angeblich hinfälligen Musikdramas sich textlich wie dramaturgisch an das Sprechtheater anlehnt und sich der Kritik ästhetischer Redundanz aussetzt, und dem sogenannten „musikalisierten Theater“ oder „instrumentalen Theater“ andererseits, bei dem unter Berufung auf die Extension „rein“-musikalischen Denkens abstrakte Konstruktionsprinzipien mittels Gestik, Mimik und Bewegung visualisiert und mit Semantik befrachtet werden. Die Pole sind mit Reimanns Shakespeare-Vertonung *Lear* (1978) und Kagels *Staatstheater* (1971) oder Schnebels *Körpersprache* (1980) markiert. Rihms Konzeption geht in eine dritte Richtung, was nachfolgend im Rekurs auf die Eingangszitate gezeigt werden soll.

Hervorzuheben ist erstens die Akzentuierung des theatralischen Aspekts von Oper, die auf eine veränderte Haltung zum kompositorischen Objekt schließen läßt. Im Blick steht nicht allein das zu produzierende Werk, das Wie seines Gemachtseins, sondern auch und vor allem seine Wirkung, das Ergreifen des Hörers und Zuschauers. Die Rezeption, von der Avantgarde auch im Musiktheater jahrzehntelang vernachlässigt, geht mit all ihren regulierenden Momenten wie sinnliche Unmittelbarkeit, Eindeutigkeit und Faßlichkeit als entscheidende Größe in das ästhetische Konzept ein. Dem spezifischen Kommunikationscharakter des Theaters wird Rechnung getragen: es begnügt sich nicht mit dem Nachvollzug, sondern bedarf bereits zu seinem Zustandekommen zwingend eines Publikums, das durch seine beobachtende und einführende Präsenz dem Rollenspiel der Akteure erst seinen Sinn gibt<sup>2</sup>. – Damit tritt zweitens die Konkretisierung eines Inhalts, eines zu Vermittelnden, in den Vordergrund. In der als Modell dienenden Gesangsoper sind es die musikalisch ausdrückbaren Affekte, die in den dramatischen Personen durch die Ereignisse der Handlung ausgelöst und vom Rezipienten aufgrund der Identifikation mit der eigenen Lebens- und Vorstellungswelt in einem Akt des unmittelbaren, unreflektierten Verstehens miterfahren werden. In der Literaturoper hingegen wird, der strengen Spannungs- und Sukzessionslogik des vertonten Sprechdramas entsprechend, die Wirkung des szenischen Augenblicks durch Vorwegnahmen und Rückbezüge überlagert und neutralisiert. Das auf das Wort weithin verzichtende „musikalisierte Theater“ wiederum entbehrt sowohl des dramatischen Sinnzusammenhangs als auch wegen seines semantischen Überschusses der

<sup>1</sup> *Warum Oper?* Interviews verschiedener Komponisten, in: *Musica* 32 (1978), S. 452.

<sup>2</sup> U. Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt und Neuwied 1973.



identifikatorischen Eingängigkeit und ist daher theatralisch wenig tragfähig. – Drittens wird ein neues Verhältnis der Musik zur Sprache und zur Szene anvisiert. Sie soll weder den Text in Töne umsetzen, seinen Bedeutungsgehalt „verdoppeln“, noch sich zum Drama in der Weise komplementär verhalten, daß sie das in den Worten zwar Angelegte, aber nur unvollkommen Ausdrückbare nachliefert. Stattdessen wird, einem Prinzip heutigen Theaters folgend, wonach alle eingesetzten Mittel als Funktion der Idee des Stücks zu behandeln sind, die Rolle der Musik festgelegt auf die eigenständige, nur musikalisch zu leistende Realisierung eines durchgängigen Grundaffekts. – Im Zusammenhang mit dem vorigen steht viertens die Benennung der archetypischen Konstellation als eines Kristallisationspunkts theatralischen Handelns und Zuschauens, in dem sich höchste Erlebnisfülle und unmittelbarste Erfaßbarkeit kraft unbewußter Evokation versammeln. Die der Oper eigene Technik der bildhaften Verdichtung, aus der die diskontinuierliche Zeitstruktur der Gattung resultiert<sup>3</sup>, wird durch Reduktion auf eine oder wenige Situationen von elementarer Aussage potenziert. So erfährt das Drama der wechselnden Affekte im Grenzfall eine Konzentration auf die Darstellung eines einzigen seelischen Zustands.

Rihms Kammeroper *Jakob Lenz* (1979) ist als Verwirklichung der genannten Grundsätze anzusehen. Das Stück folgt keiner prozeßhaften Schauspieldramaturgie; sein Geschehen basiert auf einer einzigen psychischen Konstellation, der Entfremdung des schizophrenen Lenz von sich selbst und von seinen Mitmenschen. Die in 13 kurzen Szenen ablaufende Handlung zeigt keine Entwicklung, sondern beschränkt sich auf die bildhafte Vergegenwärtigung des ohne Anfang und Ende fortwährenden, nur von wenigen Lichtblicken durchbrochenen Verfallszustands. Der Zuschauer und -hörer ist, jedenfalls bei der gebotenen Verwendung einer Raumbühne, die die starre Trennung von Spiel- und Publikumsraum aufhebt, Betrachter und Betroffener zugleich. Er wird in die Bühnenwirklichkeit einbezogen als Teil der Lenz umfangenden Umwelt. Die Musik dient, statt sich wie in der Literaturoper an die Charakteristik der Protagonisten und an die Schilderung wechselnder Situationen zu verlieren, ausschließlich dem Ausdruck der desolaten inneren Verfassung des negativen Helden. So ist sie, laut Rihm, „eigentlich kein Kommentar, sondern die Hauptperson selbst als vielschichtige Handlungsebene“<sup>4</sup>. Die alle Nuancen zwischen Liedhaftem und Schreien umfassenden vokalen und die differenzierten instrumentalen Mittel werden bei einem Maximum an Expressivität mit größter Ökonomie eingesetzt; für plakative Klangmassierung und breit entfaltetes Melos ist kein Raum. Die kammermusikalische Besetzung sichert Dichte und Transparenz des komplexen Stimmengeflechts. Ein aus der Überlagerung von Tritonus und Quint gewonnener Leitklang durchzieht die Partitur, dessen Bedeutung (Diabolus=Obsession / Natur) die Idee des Stücks in nuce birgt<sup>5</sup>. Vielfache Kontrastierungen der vorherrschenden Atonalität mit tonalen, zum Teil zitathaften Motiven und Klängen vermitteln in unüberhörbarer Deutlichkeit die permanente Spannung, in der Lenz sich befindet. Die Großform (Rihm: „eine Art Rondorelief“<sup>6</sup>) erscheint als eine Variationsreihe auf ein und dasselbe Thema, die Zerstörung des Individuums. Das Stück wirkt in seiner hochexpressiven Zuständlichkeit wie die Überdimensionierung und Fokussierung einer Wahnsinnsszene italienischer Provenienz. Oper, in ihrer strengen Form immer schon das Drama des ausgelieferten Menschen, wird hier mit einer ostentationsfreien Direktheit und emotiven Offenheit verwirklicht, wie nur selten im Musiktheater unseres Jahrhunderts.

Der musiktheatralische Standort Rihms sei mit diesen knappen Hinweisen umrissen. Seine Merkmale sind der Drang nach dem Ausdruck einer uneingeschränkten, Identifikation bewirkenden Emotionalität, das funktionale Einsetzen der musikalischen Mittel zur Verwirklichung und Verdeutlichung der dramatischen Idee und die unbedingte Bejahung des kommunikativen und ereignishaften Charakters von Theater. Aus der darin beschlossenen Anpassung des überkommenen Opernmodells an theatergeschichtliche und psychosoziale, Unverstelltheit des Gefühls fordernde Tendenzen der Zeit bezieht Rihms Konzeption ihre Aktualität und Bedeutung.

<sup>3</sup> C. Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, in: *Die Musikforschung* 34 (1981), S. 2–11.

<sup>4</sup> W. Rihm, *Chiffren von Verstörung*, Anmerkungen zu „*Jakob Lenz*“, in: Programmheft der Hamburger Oper 1979, o. S.

<sup>5</sup> H.-W. Heister, *Sackgasse oder Ausweg aus dem Elfenbeinturm? Zur musikalischen Sprache in W. Rihms „Jakob Lenz“*, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*, hrsg. von O. Kolleritsch, Wien und Graz 1981 (= *Studien zur Wertungsforschung* XIV), S. 112.

<sup>6</sup> W. Rihm, a. a. O.